

**(Re)Negotiating Every. Now. Then's Invisible Centre:
Institutional White Spatiality**
**(Re)négocier le centre invisible d'Every. Now. Then : la
spatialité blanche institutionnelle**

Justine Kohleal

Number 92, Winter 2018

Démocratie
Democracy

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/87248ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kohleal, J. (2018). (Re)Negotiating Every. Now. Then's Invisible Centre:
Institutional White Spatiality / (Re)négocier le centre invisible d'Every. Now.
Then : la spatialité blanche institutionnelle. *esse arts + opinions*, (92), 42–51.

Tous droits réservés © Justine Kohleal, 2018

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit
(including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be
viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal,
Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to
promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

**(Re)Negotiating
Every. Now. Then's
Invisible Centre:**

**Institutional
White
Spatiality**

Justine Kohleal



In a short but poignant blog post regarding the Art Gallery of Ontario's sesquicentennial exhibition *Every. Now. Then: Reframing Nationhood* (June–December, 2017), writer, curator, and self-described “organizer of multifarious events”¹ Amy Fung laments, “It is ‘nice’ that the museum is trying to be more inclusive, but I am going to need more... it feels like the show is for white people, curated by white people.”²

Fung is quick to point out that this is only partially true, as *Every. Now. Then* was conceived by former Curator of Canadian Art Andrew Hunter in collaboration with Anique Jordan, a Black artist and independent curator based in Toronto. In addition, *Every. Now. Then* features thirty-nine mostly Black, Indigenous, and Southeast Asian artists, positioned alongside archival and natural materials (Paul Kane's *Portrait of Maungwudaus*, 1849–1851; footage from a 1925 “Indian Powwow”; an Impact Shatter Cone from Sudbury, Ontario, on loan from the Royal Ontario Museum). The show deliberately has no clear centre, enabling it to, as art critic Murray Whyte describes it, “veer wilfully off course, without apology or explanation.”³ Its main themes—memory, migration, narration, and time—are instead divided into sections and elucidated via artist quotes or authorless wall texts written in English and Anishinaabemowin. Although the exhibition's curators clearly wish to give the participating artists the freedom to imagine new and different futures for themselves and their communities, *Every. Now. Then* nonetheless has, as Fung points out, a distinctly white tone—one that is, paradoxically, due to the exhibition's lack of a curatorial centre.

If whiteness has a “tone,” it can be difficult to detect. According to scholar Sara Ahmed this is precisely because whiteness operates as an “absent centre against which others appear only as deviants or as lines of deviation.”⁴ *Every. Now. Then*'s white tone reverberates as a refusal—a negation, even—of a wilful departure: a refusal by the art institution to tackle its own culpability in the perpetuation of white supremacy; a curatorial refusal to lean into each artwork's potential to disorient the space; a refusal by spectators to explicitly link contemporary white Canada to ongoing processes of white supremacy (observable in many of the comments left behind in the

exhibition). Instead, *Every. Now. Then* reads as though it has been filtered through the lens of polite multiculturalism, another form of refusal that intentionally dilutes Canada's English and French roots by emphasizing the country's cosmopolitanism.⁵ Historical and current multicultural policy therefore relies upon the false notion that Canada is without a definitive (white) centre operating in service to an Anglophone and, to a lesser extent, a Francophone elite.

Writers and educators Eunsong Kim and Maya Isabella Mackrandilal coined the term *(white)spatiality* in their essay “The Whitney Biennial for Angry Women” (2014) as a means to describe the issues inherent in exhibiting racialized artists in white-dominated spaces.⁶ Kim and Mackrandilal anchor their critique in the Black body to highlight Black artists' fraught relationship with the gallery space, which they describe as both white supremacist and visually oppressive: “We'll call [(white)spatiality] passing. We'll call it presence without provocation. We'll call it just enough black faces to assuage liberal guilt without the discomfort of challenging anything. We'll call it the fantasy of a post-racial America. We'll call it visible invisibility.”⁷

1 — Amy Fung, *Biography*, <<https://amyfung.wordpress.com/bio/>>.

2 — Amy Fung, *POST Specific POST*, July 2017, <<http://postspecificpost.tumblr.com/>>.

3 — Murray Whyte, “Canada Revisited at the Art Gallery of Ontario,” *The Toronto Star*, July 3, 2017, <bit.ly/2j0k84K>.

4 — Sara Ahmed, “The Orient and the Others,” in *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others* (Durham and London: Duke University Press 2006), 121.

5 — See Ken Lum, “Canadian Cultural Policy: A Problem of Metaphysics,” *Canadian Art* 16, no. 3 (1999): 76–83.

6 — Eunsong Kim and Maya Isabella Mackrandilal, “The Whitney Biennial for Angry Women,” *The New Inquiry*, April 4, 2014, <bit.ly/2j0MplO>.

7 — Ibid.

Lawrence Paul Yuxweluptun

Multi-National Conglomerates Hostile Take Over of the New World Order, 2017.

Photo : permission de | courtesy of the artist & Macaulay & Co. Fine Art, Vancouver

Esmāa Mohamoud & Qendrim Hoti
performance, dans le cadre de | within
the framework of *The Public: Land
and Body (East)*, Y+ Contemporary,
Scarborough, 2017.
Photos : Anique Jordan

Not unlike
Canadian multicul-
tural policy, white
spatiality subsumes
difference by
making everyone
over in its image.

In other words, and not unlike Canadian multicultural policy, white spatiality subsumes difference by making everyone over in its image. When artists are unable to conform to this institutional line, they are placed in boxes—Black artist, Indigenous artist, Asian artist, woman artist—that serve to reinforce whiteness as the absent, yet pervasive, centre. While I am the AGO's (and many other major institution's) ideal patron—white, middle class, educated—I likewise have a fraught relationship with it, though for different reasons: I continually (perhaps naïvely) hope that the museum will become a space for reflection, in which the hegemonic is questioned and discomfort becomes generative. That an exhibition can be co-curated by two cultural workers intent on critiquing Canada's racist and colonialist beginnings and still come across as primarily in service to its white patrons signals a deep disconnect between the artwork and the space of the institution that, to an extent, reaches beyond the curatorial. And yet it would be a mistake to understand this disconnect as simply the inevitable result of presenting racialized artists in spaces built upon whiteness. Indeed, many exhibitions have successfully tackled the nuances of Canada 150.⁸ A question arises, then: how do we reorient spaces that have been imprinted with a distinctly white spatiality?

The appointment of Wanda Nanibush as Curator of Indigenous Art is, of course, promising. Yet this good news is tarnished by the fact that two women are now essentially sharing Andrew Hunter's vacated position, with Georgiana Uhlyarik working alongside Nanibush as Curator of Canadian Art. Whether intentional or not, their joint appointment suggests that, on some level, the AGO finds it impossible to fathom Nanibush (or Uhlyarik, for that matter) as the custodian of both Indigenous and Canadian art. In an open letter to his former employer, published in *The Toronto Star* before the museum's director and CEO, Stephan Jost, announced the new positions, Hunter writes about his disappointment with the AGO's unwillingness to restructure itself—for the institution to imagine, let alone lend a hand in creating, a less hierarchical future more in touch with the local.⁹ Although I think it's important for people in positions of power, particularly white people, to call out whiteness when they see it, Hunter risks overshadowing the work that he and Jordan have done with *Every. Now. Then* by shifting focus away from the exhibition—its artists and counter-narratives—toward his public display of allyship. By implication, his letter also calls into question the AGO's motives for appointing Nanibush and Uhlyarik, undermining both women's curatorial capabilities. At the same time, the institutional critique levelled by Hunter is an important one, even if it takes a certain amount of privilege, not to mention career mobility, to voice it so publicly.

Large-scale art institutions such as the AGO can remake themselves as sites of reflection and transformation, but only if they embrace the spatial and intellectual resources of BIPOC

(Black, Indigenous, and people of colour) and LGBTQ2S+ artists and curators. However, it might just be that such artists and curators will choose not to spend the majority of their time and resources in places built to serve whiteness. An example of this would be *Every. Now. Then*'s off-site programming, curated by Anique Jordan, which extended the exhibition into the wider community. *The Public: Land and Body (East)* at Y+ Contemporary in Scarborough included performances by artists Jo SiMalaya Alcampo, Esmāa Mohamoud and Qendrim Hoti, Paul Ohonsi, Mariam Magsi, and Abedar Kamgari. Black Creek Community Farm, an urban farm committed to “improving food security, reducing social isolation, and improving employment and educational outcomes”¹⁰ hosted *The Public: Land and Body (West)*, which included a moderated panel discussion with Erica Violet Lee, Ella Cooper, and Sabrina Butterfly Gopaul, as well as video installations and performances. Jordan has insisted that *Every. Now. Then* is different from other institutional exhibitions because it allows “the perspectives of people who are never seen as valuable in spaces like these to lead.”¹¹ Providing Jordan with the resources to reach beyond the traditional gallery space—to lead, as she says, a considerable deviation from the institution as *the* site of knowledge production—not only forces the AGO to share its considerable resources with smaller, emerging galleries and centres, it also reflects the activist community that Jordan hails from and acknowledges that societal transformation often happens outside institutional spaces.

Within the AGO itself, racialized artists productively disrupt the museum by imprinting their bodies, presence, and voices onto white spaces, and *Every. Now. Then* is no exception. Gu Xiong's *Illuminated Niagara Falls* (2017) and Yu Gu's *Interior Migrations* (2017) are incredibly affecting, as are Syrus Marcus Ware's four massive drawings, *Baby, Don't Worry, You Know That We Got You* (2017). The Jamaican and Mexican migrant workers represented in Xiong's cascade of photographs are given closer, more intimate treatment in Yu's three-channel video, which translates Xiong's overwhelming imagery through sound

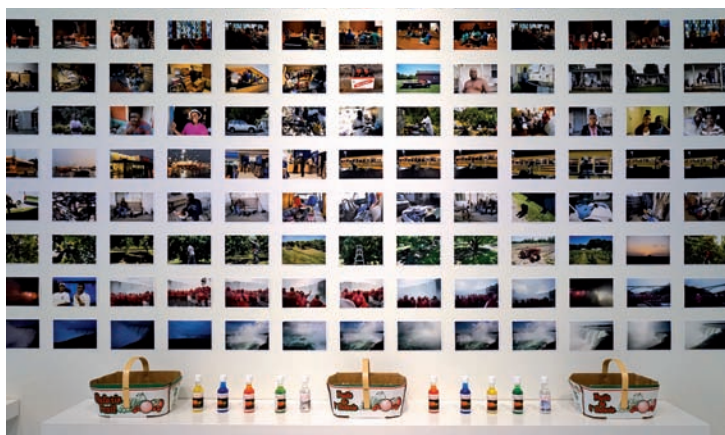
⁸ — See, for example, *raise a flag* (September–December, 2017), curated by Ryan Rice at OCAD University's Onsite Gallery; *Shame and Prejudice: A Story of Resilience* (January–March, 2017) at the Art Museum at the University of Toronto; *LandMarks 2017* (June 10–25, 2017), a series of collaborative art projects spanning multiple sites across Canada.

⁹ — Andrew Hunter, “Why I Quit The Art Gallery of Ontario,” *The Toronto Star*, October 3, 2017, <bit.ly/2xf3S4H>.

¹⁰ — Black Creek Community Farm website, <http://www.blackcreekfarm.ca/about-us/>.

¹¹ — Anique Jordan, quoted in Whyte, “Canada Revisited.”





Gu Xiong

Illuminated Niagara Falls,

détail | detail, 2017.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

and movement. Where the sheer number of Xiong's photographs renders the workers virtually unknowable, Yu provides an opportunity to focus more intently on individuals and their stories. Ware likewise provides an intimate look at members of Toronto's activist community, rendered in relaxed positions that subtly counter mainstream perceptions of violence. Black Lives Matter's Toronto Chapter co-founder Yusra Khogali leans forward casually, lips slightly parted, eyelids lowered as though she is about to greet a friend, and yet she towers over the viewer, portrayed in a size historically reserved for kings and, later, the bourgeoisie. Works like those presented by Gu Xiong, Yu Gu, and Ware challenge the AGO's spatial fixity by purposefully frustrating viewers' expectations of didactic visibility—patrons must physically engage with the work, shifting their bodies in relation to the ebbs and flows of materials (and subjects), in order to drink in each one's nuances. Inhabiting one's body—pacing back and forth between different parts of the work, leaning, squinting, crouching, shifting attention between screens and speakers—has the capacity to, if not change, at least expose people's physical, mental, and social orientations.

White spatiality is, however, deeply rooted. Metastasized like a cancer, its effects permeate the institution. Thus I would be remiss to suggest that simply adding more artists and curators of colour will reorient the institution toward a less Eurocentric, patriarchal, and white-supremacist model, particularly when so much of the museum's upper echelons, including the source of its funding, are embedded with the principles of white spatiality. Most Canadian museums employ a combination of private and public money, with the private sector donating an ever-larger piece of the pie. Indeed, the AGO's chief benefactors in the 2014–15 fiscal year include the Thompson family, the Delaney Family Foundation, Fredrick S. and Catherine Eaton, *The Globe and Mail*, and Mobil Oil Canada, in addition to the revenue accrued through government grants (roughly thirty-three percent of its budget).¹² To keep the AGO from raising ticket prices exponentially, these donations are necessary, and yet they are undeniably constitutive with white spatiality: the presentation

of a seemingly contrary position, particularly around already controversial events such as Canada 150, reaffirms the legitimacy of the institution as a bastion of progressiveness at the same time that it absolves certain investors (governmental or otherwise) of their (potentially) neo-colonial tactics. *Every. Now. Then's* main financial supporters, for example, are the Canada Council for the Arts, Ontario 150, and, simply, the Government of Canada. This information is not hidden; to the contrary, it is displayed on a plaque at the entrance of the exhibition—before, even, the acknowledgment of Indigenous territory.

Because this issue of *esse* addresses the inconsistent, agonistic nature of democracy, I cannot help but recall Justin Trudeau's election in 2015, in which he appointed two Indigenous members of Parliament to his cabinet. The photographs that circulated shortly thereafter, of Trudeau alongside Jody Wilson-Raybould (Justice Minister) and Hunter Tootoo (Minister of Fisheries and the Canadian Coast Guard), did much to demonstrate the Liberal government's inclusivity and dedication to reconciliation.¹³ It also solidified the prime minister as a sincerely, intent on tackling justice reform (particularly for missing and murdered Indigenous women), environmental issues, and providing adequate federal aid to First Nations and Inuit communities. None of this turned out to be true: pipelines were approved, the MMIW commission fell apart, northern communities went without clean drinking water, and death by suicide among Inuit youth soared. Gestures toward inclusion are, as Kim and Mackrandilal point out, "often rhetorical": until people of colour occupy positions of power, their insertion into white-dominated spaces does not automatically negate the imperialistic beginnings or current colonial leanings of those spaces.¹⁴ Worse, it is often to the advantage of whiteness, helping to further its agenda by placating those who might otherwise be critical. The danger in letting white curators, critics, directors, and the public remain content by mere gestures of inclusion is that neoliberal hegemony continues, unabated. To suggest, as Hunter does, that museums are coercive is to place emphasis on force or intimidation, ignoring the fact that white spatiality is

ideological; not only does it drive the creation of our physical spaces, it also influences our intellectual and social relations, and it does so in much more subtle, insidious ways.

Our public institutions are predicated on the same ideals as those that characterize Western democracy, but believing in the contemporary museum as a public space free of prejudice means ignoring how it has always been coded by white supremacy. I am not an authority on how, exactly, museums should dismantle white spatiality, not least of all because I am white. The appointment of Nanibush is obviously a start, as would be hiring more people of colour to prominent positions within the institution. Perhaps this necessitates radical institutional transparency, achieved through an open, accessible public conversation about how museums hire staff and choose their exhibitions. This transparency may also necessitate a more honest conversation about the roots of institutional liberalism and the ways in which it has leaned on white spatiality to both justify and elide its mistreatment of racialized artists and curators. If, however, the AGO gives curators, artists, directors, and financiers who have traditionally been left out of the conversation the autonomy to lead—and if those same employees continue to ferry resources out of the institution, asserting the importance of grassroots organizations as they do so—perhaps there is a reason to keep these lumbering dinosaurs around, after all.

I would like to extend sincere thanks to fellow curator and critic Tak Pham for his thoughtful comments and support during the writing of this essay. ●

¹² — Art Gallery of Ontario, "2014/2015 Year in Review," <bit.ly/2ytra7y>.

¹³ — Tiar Wilson, "Hopeful Indigenous Reaction to Justin Trudeau Cabinet Picks," CBC News. November 4, 2015, <bit.ly/2mneOLy>.

¹⁴ — Kim and Mackrandilal, "Whitney Biennial."

(Re)négocier le centre invisible d'*Every. Now. Then* : la spatialité blanche institutionnelle

Justine Kohleal

Dans un billet court mais émouvant sur l'exposition consacrée au 150^e anniversaire du Canada par le Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO ; de juin à décembre 2017) et intitulée *Every. Now. Then : Reframing Nationhood*, Amy Fung, auteure, commissaire et « organisatrice d'évènements en tout genre¹ », se désole : « C'est "gentil" de la part du Musée de faire des efforts d'inclusion, mais ça prendra plus que ça pour me convaincre. [...] On a l'impression que l'expo est organisée par des Blancs, pour les Blancs². »

Elle précise du même souffle que cette impression n'est que partiellement fondée, puisque *Every. Now. Then* a été conçue par Andrew Hunter, ex-conservateur de l'art canadien du MBAO, en collaboration avec Anique Jordan, artiste et commissaire indépendante, noire, qui vit à Toronto. En plus, les 39 artistes mis en vedette dans cette exposition sont en majorité des Noirs, des Autochtones et des Asiatiques du Sud-Est, dont les œuvres sont juxtaposées à des documents d'archives ou à des matériaux naturels (le *Portrait of Maungwudaus*, de Paul Kane, 1849-1851 ; les séquences filmées d'un « pow-wow indien » de 1925 ; un cône de percussion récolté à Sudbury, en Ontario, et prêté par le Musée royal de l'Ontario). L'exposition est volontairement privée de centre explicite, ce qui lui permet, comme le décrit le critique d'art Murray Whyte, « de dévier volontairement de son cours, sans excuses ni explications³ ». Ses thèmes principaux (mémoire, migration, récit, temps) sont répartis en sections et explicités par des citations des artistes ou des textes muraux anonymes, rédigés en anglais ou en anishinaabemowin. Malgré la volonté évidente des commissaires de laisser aux artistes la liberté d'imaginer un avenir nouveau et différent pour eux-mêmes et leur communauté, *Every. Now. Then* n'en a pas moins, comme le souligne Fung, une tonalité distinctement blanche – qu'elle attribue, paradoxalement, au choix des commissaires de ne pas donner de centre à l'exposition.

La blanchité a beau avoir une « tonalité », elle s'avère parfois difficile à détecter. D'après la philosophe Sara Ahmed, cela s'explique précisément par le fait que la blanchité agit comme un « centre absent par rapport auquel les autres ne sont perçus que comme des déviants ou des axes de déviation⁴ ». La tonalité blanche d'*Every. Now. Then* est perceptible dans le refus, voire la négation, de toute dérogation volontaire : refus du Musée de remédier à sa propre culpabilité dans la perpétuation de la suprématie blanche ; refus des commissaires d'assumer pleinement le potentiel de chaque œuvre à désorienter l'espace ; refus des spectateurs d'associer explicitement le Canada blanc contemporain aux procédés suprémacistes blancs (ce qui s'observe dans nombre de commentaires laissés à la fin de l'exposition). En fait, *Every. Now. Then* semble avoir été passée au

filtre du multiculturalisme poli, autre forme de refus qui affaiblit intentionnellement les racines anglaises et françaises du pays par le renforcement de son cosmopolitisme⁵. La politique multiculturelle, dans l'histoire et aujourd'hui, repose par conséquent sur l'idée erronée que le Canada n'a pas de centre inaltérable (blanc) au service d'une élite anglophone (surtout) et francophone (dans une moindre mesure).

Dans un article intitulé « The Whitney Biennial for Angry Women » (« La biennale du Whitney pour les femmes en colère », 2014), Eunsong Kim et Maya Isabella Mackrandilal, auteures et éducatrices, introduisent l'expression *spatialité(blanche)* pour décrire les problèmes inhérents au fait d'exposer des artistes racialisés dans des lieux dominés par les Blancs⁶. Elles rattachent expressément leur critique au corps noir afin de mettre en évidence la relation tendue qui lie l'artiste noir à l'espace d'exposition, qu'elles décrivent comme un lieu de suprématie blanche visuellement oppressant : « Nous dirons de la [spatialité(blanche)] qu'elle est furtive. Nous dirons que c'est une présence sans provocation. Nous dirons que c'est juste assez de visages noirs pour soulager le sentiment de culpabilité des esprits ouverts, sans remise en cause

1 — Amy Fung, « About », amy fung, <<https://amyfung.wordpress.com/bio/>>. [Trad. libre]

2 — Amy Fung, *POST Specific POST*, juillet 2017, <<http://postspecificpost.tumblr.com/>>. [Trad. libre]

3 — Murray Whyte, « Canada Revisited at the Art Gallery of Ontario », *The Toronto Star*, 3 juillet 2017, <<http://bit.ly/2j0k84K>>. [Trad. libre]

4 — Sara Ahmed, « The Orient and the Others », *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham et Londres, Duke University Press, 2006, p. 121. [Trad. libre]

5 — Ken Lum, « Canadian Cultural Policy: A Problem of Metaphysics », *Canadian Art*, vol. 16, n° 3 (1999), p. 76-83.

6 — Eunsong Kim et Maya Isabella Mackrandilal, « The Whitney Biennial for Angry Women », *The New Inquiry*, 4 avril 2014, <bit.ly/2j0MplO>.

Syrus Marcus Ware

*Baby, Don't Worry, You Know**That We Got You*, 2017.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Quand les artistes sont incapables de se conformer à ce programme institutionnel, on les met dans des cases – une artiste noire, un artiste autochtone, une artiste asiatique, une femme artiste – qui ont pour effet de renforcer la blanchité comme centre absent, pourtant omniprésent.

inconfortable de quoi que ce soit. Nous l'appellerons le fantôme d'une Amérique postraciale. Nous l'appellerons l'invisibilité visible⁷. »

Autrement dit, la spatialité blanche, semblable en cela à la politique multiculturelle canadienne, subsume les différences en refaisant tout le monde à son image. Quand les artistes sont incapables de se conformer à ce programme institutionnel, on les met dans des cases – une artiste noire, un artiste autochtone, une artiste asiatique, une femme artiste – qui ont pour effet de renforcer la blanchité comme centre absent, pourtant omniprésent. Moi qui suis le public idéal du MBO (et de bien d'autres grands établissements) par mon appartenance à la classe moyenne, blanche et éduquée, j'ai aussi une relation tendue avec lui, bien que pour d'autres raisons : j'espère toujours, naïvement sans doute, que le Musée deviendra un lieu de réflexion où l'hégémonie sera mise en cause et où l'inconfort deviendra productif. Le fait qu'une exposition organisée par deux travailleurs culturels résolu à critiquer les débuts racistes et colonialistes du Canada parvienne quand même à donner l'impression de servir avant tout sa clientèle blanche est le signe d'un profond décrochage entre l'œuvre d'art et l'espace muséal ; décrochage qui, en un sens, déborde la question du commissariat. Ce serait pourtant une erreur de le réduire à la conséquence inévitable de la présentation d'artistes racialisés dans un lieu fondé par et pour des Blancs, car, de fait, beaucoup d'expositions ont réussi à traiter le sesquicentenaire de façon nuancée⁸. La question qui se pose est donc celle-ci : comment faire pour réorienter des lieux imprégnés si distinctement d'une spatialité blanche ?

Bien évidemment, la nomination de Wanda Nanibush au poste de conservatrice de l'art autochtone est prometteuse. Cette bonne nouvelle, toutefois, est obscurcie par le fait que deux femmes se partagent désormais la place laissée libre par Andrew Hunter, Georgiana Uhlyarik ayant été nommée aux côtés de Nanibush au poste de conservatrice de l'art canadien. Que ce soit intentionnel ou pas, leur nomination conjointe sous-entend d'une certaine manière qu'au MBO, on ne conçoit pas que Nanibush (ou Uhlyarik, tout aussi bien) puisse être gardienne de l'art autochtone et de l'art canadien. Dans une lettre ouverte à son ancien employeur, parue dans le *Toronto Star* avant que le directeur général du MBO, Stephan Jost, annonce les nouveaux postes, Hunter exprime sa déception devant le manque de volonté de l'établissement de se restructurer – d'imaginer (sans même parler de le créer) un avenir moins hiérarchisé, en contact plus étroit avec l'échelon local⁹. Même si je crois qu'il est important que les personnes en position de pouvoir, et spécialement les personnes blanches, dénoncent les partis pris blancs quand elles en voient, j'estime que Hunter risque de jeter de l'ombre sur le travail que Jordan et lui ont accompli avec *Every. Now. Then* par cet étalage public de ses alliances, qui détourne l'attention de l'exposition elle-même (ses artistes et ses contrerécits). Sa lettre

a également pour conséquence de remettre en question les motifs du MBO derrière la double nomination, et cela sape la crédibilité des deux femmes en tant que commissaires. La critique que fait Hunter de l'établissement importe malgré tout, même s'il faut disposer de certains privilèges, sans parler de mobilité professionnelle, pour l'exprimer si ouvertement.

Il est possible pour des institutions comme le MBO de se repositionner comme lieux de réflexion et de transformation, mais seulement à condition d'adopter les ressources spatiales et intellectuelles des artistes et des commissaires issus des minorités visibles, culturelles ou sexuelles. Il est tout aussi possible, en revanche, que ces artistes et commissaires choisissent de ne pas investir leur temps et leurs ressources dans des endroits conçus pour servir les valeurs de la blanchité. C'est le cas, par exemple, de la programmation hors site d'*Every. Now. Then*, qui, sous la gouverne de la commissaire Anique Jordan, étendait l'exposition dans la communauté. *The Public: Land and Body (East)*, présentée à la galerie Y+ Contemporary de Scarborough, regroupait des performances de Jo SiMalaya Alcampo, d'Esmaa Mohamoud et Qendrim Hoti, de Paul Ohonsi, de Mariam Magsi et d'Abedar Kamgari. La ferme urbaine communautaire Black Creek, qui se consacre « au renforcement de la sécurité alimentaire, à la diminution de l'isolement social et à l'amélioration des perspectives d'emploi et d'éducation¹⁰ », accueillait quant à elle *The Public: Land and Body (West)*, qui réunissait en table ronde Erica Violet Lee, Ella Cooper et Sabrina Butterfly Gopaul, en plus de présenter des installations vidéos et des performances. La commissaire souligne le fait qu'*Every. Now. Then* est différente des autres expositions parce qu'elle laisse « les perspectives de personnes dont la valeur n'est jamais reconnue dans ce type d'espaces indiquer l'orientation à suivre¹¹ ». En fournissant à Jordan les moyens d'élargir l'espace habituel du musée – « d'indiquer l'orientation » d'une déviation majeure par rapport à l'idée que l'institution est le lieu de production du savoir par excellence –, le MBO

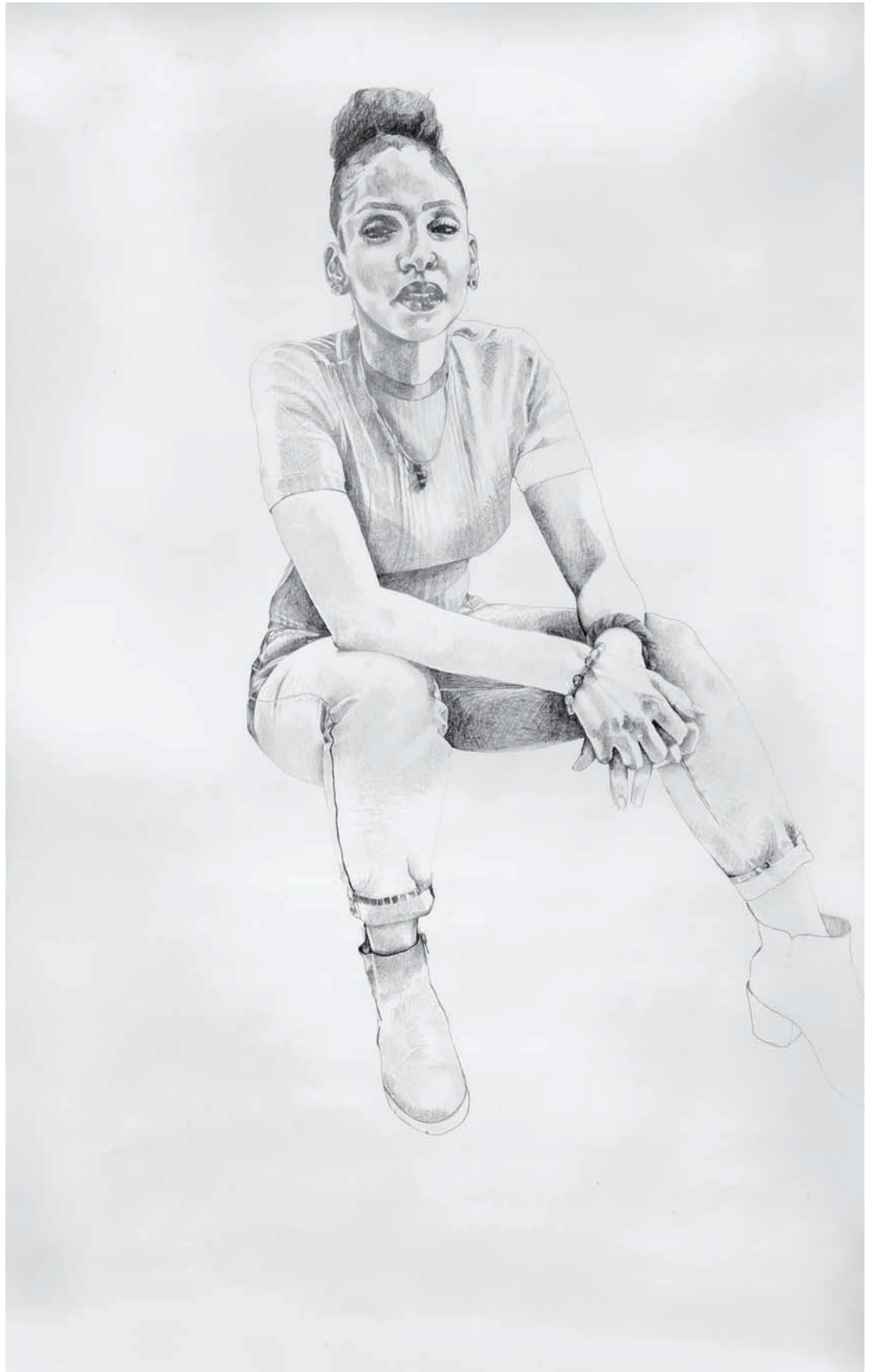
7 — Ibid. [Trad. libre]

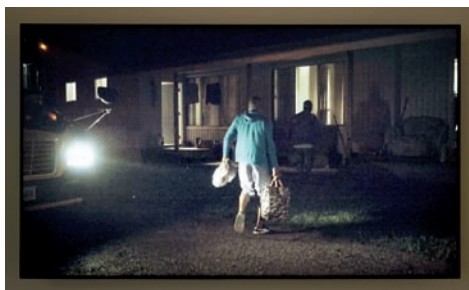
8 — Voir, par exemple, *raise a flag: works from the Indigenous Art Collection (2000–2015)* (de septembre à décembre 2017), Ryan Rice (commissaire), à la galerie Onsite de l'Université OCAD ; *Shame and Prejudice: A Story of Resilience* (de janvier à mars 2017), au Musée d'art de l'Université de Toronto ; *Repères2017* (du 10 au 25 juin 2017), série de projets artistiques en collaboration présentés à plusieurs endroits au Canada.

9 — Andrew Hunter, « Why I Quit the Art Gallery of Ontario: Former Canadian-Art Curator Andrew Hunter Explains », *The Toronto Star*, 3 octobre 2017, <bit.ly/2xf3S4H>.

10 — Ferme communautaire Black Creek, « Our Story », *Black Creek Community Farm*, <www.blackcreekfarm.ca/about-us/>. [Trad. libre]

11 — Anique Jordan, dans Murray Whyte, loc. cit. [Trad. libre]





ne se contraint pas seulement à partager ses moyens considérables avec des galeries et des centres plus petits ou moins établis : il reconstruit du même coup la communauté militante à laquelle Jordan appartient, et le fait que les transformations sociétales se produisent souvent en dehors des espaces institutionnels.

Au cœur même du MBO, les artistes racialisés dérangent productivement en imprégnant les espaces blancs de leur corps, de leur présence et de leur voix, et *Every. Now. Then* ne fait pas exception. Les œuvres *Illuminated Niagara Falls* (2017), de Gu Xiong, et *Interior Migrations* (2017), de Yu Gu, sont bouleversantes, comme le sont les quatre dessins imposants de Syrus Marcus Ware formant la série *Baby, Don't Worry, You Know That We Got You* (2017). Les travailleurs migrants jamaïcains et mexicains représentés dans l'avalanche de photographies de Xiong sont vus de plus près et traités de manière plus intime dans la vidéo à trois écrans de Yu, qui redonne du son et du mouvement à cette stupéfiante image. Alors que la simple quantité de photos rend les portraits virtuellement indéchiffrables, les vidéos de Yu sont l'occasion de se concentrer sur les individus et leur histoire. Ware jette un regard intimiste semblable sur certains membres de la communauté militante de Toronto, saisis dans des poses détendues qui récusent subtilement la violence à laquelle on les associe couramment. La fondatrice de la section torontoise de Black Lives Matter, Yusra Khogali, est représentée assise, les coudes appuyés nonchalamment sur les genoux, les lèvres entrouvertes, comme si elle s'apprêtait à saluer un ami; mais elle domine le visiteur de toute la hauteur d'un format historiquement réservé aux rois et, plus tard, à la bourgeoisie. Des œuvres comme celles de Xiong, Yu et Ware sont un défi à la fixité spatiale du MBO : elles mettent volontairement en échec les conventions didactiques de visibilité que le public attend; les spectateurs doivent aborder ces œuvres physiquement, déplacer leur corps en fonction des objets (et des sujets) présents dans la salle afin d'absorber les nuances de chacune. Le fait d'habiter son corps – d'aller et de venir entre les différentes parties de l'œuvre, de se pencher, de plisser les yeux, de s'accroupir, de passer d'un écran à l'autre, d'une personne à l'autre – a le pouvoir, sinon de modifier, du moins d'exposer les orientations physiques, mentales et sociales de chacun.

Mais la spatialité blanche est profondément enracinée. Ses effets, comme les métastases d'un cancer, atteignent tout l'établissement. Ce serait négliger de ma part, par conséquent, de laisser entendre qu'en augmentant simplement le nombre d'artistes et de commissaires de couleur, on éloignerait le MBO d'un modèle eurocentrique, patriarcal et suprémaciste blanc, surtout quand les principes de la spatialité blanche sont si incrustés dans les échelons supérieurs de l'organisme, y compris ses sources de financement. La plupart des musées canadiens ont recours à la fois à des fonds privés et à des fonds publics, et la part fournie par le secteur privé augmente sans cesse. En effet, aux subventions gouvernementales récurrentes accordées au MBO (environ 33 % de son budget) s'ajoutent les dons de ses principaux bienfaiteurs, qui sont, pour l'année financière 2014-2015, la famille Thompson, la fondation de la famille Delaney, Fredrick S. et Catherine Eaton, *The Globe and Mail* et Mobil Oil Canada¹². Pour éviter que le prix des billets n'augmente exponentiellement, ces dons sont nécessaires. Pourtant, ils sont un constituant indéniable de la spatialité blanche : la présentation d'une position apparemment contraire, qui plus est au sujet d'un événement déjà controversé comme l'était la célébration du sesquicentenaire, réaffirme la légitimité de l'institution en tant que bastion du progressisme, en même temps qu'elle absout certains investisseurs (gouvernementaux ou autres) de leurs tactiques (potentiellement) néocoloniales. Le soutien financier d'*Every. Now. Then*, par exemple, provient pour l'essentiel du Conseil des arts du Canada, d'Ontario 150 et du gouvernement du Canada directement. Cette information n'est pas un secret; au contraire, elle est affichée sur une plaque à l'entrée de l'exposition – avant même que soit reconnu le territoire autochtone.

Parce que ce numéro d'*Esse* aborde la question de la nature inconstante et agonistique de la démocratie, je ne peux m'empêcher de rappeler l'élection de Justin Trudeau, en 2015, qui a été suivie de la nomination de deux députés autochtones à son cabinet. Les photos qui ont circulé peu de temps après, où l'on voit le premier ministre aux côtés de Jody Wilson-Raybould (ministre de la Justice) et de Hunter Tootoo (alors ministre des Pêches, des Océans et de la Garde côtière canadienne), ont fait beaucoup pour

Yu Gu← *Interior Migrations*, 2017.

Photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Mariam Magsi↘ performance, dans le cadre de | within the framework of *The Public: Land and Body (East)*, Y+ Contemporary, Scarborough, 2017.

Photo : Anique Jordan

Les idéaux qui fondent nos établissements publics sont les mêmes que ceux qui caractérisent la démocratie occidentale, mais si l'on croit que le musée contemporain est un espace public exempt de préjugés, c'est qu'on ignore qu'il est codifié depuis toujours selon les critères de la suprématie blanche.

illustrer l'engagement du gouvernement libéral envers la solidarité et la réconciliation¹³. Elles ont aussi consolidé l'image de Justin Trudeau en allié fiable bien déterminé à s'attaquer à la réforme du système juridique (à la question des femmes autochtones disparues et assassinées, en particulier) et aux problèmes environnementaux et à fournir aux communautés autochtones des sommes correspondant à leurs besoins. Rien de cela ne s'est vérifié : la construction des pipelines a été autorisée, la commission d'enquête sur les femmes autochtones est un échec, les communautés nordiques n'ont toujours pas accès à de l'eau potable propre et le nombre de suicides chez les jeunes Inuits a bondi. Les gestes de solidarité, comme l'indiquent Kim et Mackrandilal, sont « souvent rhétoriques » : jusqu'à ce que les personnes de couleur occupent des postes de pouvoir, leur insertion dans les milieux dominés par les Blancs n'annule pas automatiquement les racines impérialistes ni les tendances coloniales actuelles de ces milieux¹⁴. Pire, cette insertion tourne souvent à l'avantage de la blanchité, en apaisant les personnes qui autrement pourraient critiquer le programme politique qui la sert. À laisser les commissaires, critiques, dirigeants et publics blancs se satisfaire de simples gestes de solidarité, on court le risque de voir l'hégémonie néolibérale perdurer, inaltérée. Et avancer, comme le fait Andrew Hunter, que les musées sont des lieux coercitifs revient à problématiser la force ou l'intimidation, et à négliger le caractère idéologique de la spatialité blanche ; en plus de motiver la création de nos espaces physiques, celle-ci influence nos relations intellectuelles et sociales, et ce, de façon encore plus subtile, voire insidieuse.

Les idéaux qui fondent nos établissements publics sont les mêmes que ceux qui caractérisent la démocratie occidentale, mais si l'on croit que le musée contemporain est un espace public exempt de préjugés, c'est qu'on ignore qu'il est codifié depuis toujours selon les critères de la suprématie blanche. Je n'ai pas l'expertise nécessaire pour déterminer comment, exactement, les musées devraient démanteler la spatialité

blanche, en grande partie parce que je suis moi-même blanche. La nomination de Nanibush est une bonne chose, c'est évident, comme le serait l'embauche d'un plus grand nombre de personnes de couleur à des postes importants au sein des grands établissements. Il faudra sans doute, pour y arriver, une transparence organisationnelle radicale, qui naitrait d'un débat public ouvert et accessible sur la façon dont les musées sélectionnent leurs employés et choisissent leurs expositions. Cette transparence nécessiterait peut-être, aussi, un dialogue plus franc sur les racines du libéralisme dans les institutions et les façons dont il a joué de la spatialité blanche pour justifier et éluder à la fois le mauvais traitement réservé aux artistes et aux commissaires racialisés. Si, toutefois, le MBAO donne aux commissaires, aux artistes, aux dirigeants et aux bailleurs de fonds qui sont traditionnellement écartés de la discussion l'autonomie de choisir les orientations – et si ces personnes continuent de transborder les ressources de l'établissement aux organismes communautaires, dont elles affirment par le fait même l'importance –, il y a peut-être une raison de sauver ces dinosaures de l'extinction, après tout.

Je remercie sincèrement mon collègue Tak Pham, commissaire et critique d'art, de ses judicieux commentaires et de son soutien pendant la rédaction de cet article.

Traduit de l'anglais par **Sophie Chisogne**

¹² — Art Gallery of Ontario, 2014/2015: *Year in Review*, <www.ago.net/assets/files/pdf/AGO-Year-in-Review-2014-2015.pdf>.

¹³ — Tiar Wilson, « Hopeful Indigenous Reaction to Justin Trudeau's Cabinet Picks », *CBC News*, 4 novembre 2015, <bit.ly/2mneOLy>.

¹⁴ — Eunsong Kim et Maya Isabella Mackrandilal, loc. cit.

